

NOTAS E INFORMACIÓN

El canto de Quirón y el *ethos* de la música.

A propósito de Silio Itálico XI 453-458

The song of Chiron and the *ethos* of music.

Note on Silius Italicus XI 453-458

Antonio Río Torres-Murciano

Universidad Nacional Autónoma de México

antonio_rio@enesmarelia.unam.mx

A pesar de las transposiciones propuestas por varios editores, los versos XI 453-458 de las *Púnicas* de Silio Itálico, que atribuyen al centauro Quirón un canto de tema cosmológico, tienen sentido si se los entiende como una estilización literaria de ciertas doctrinas antiguas acerca de los efectos morales y el valor pedagógico de la música.

Palabras clave: épica flavia; Silio Itálico; crítica textual; música antigua y educación.

Despite the transpositions proposed by several editors, lines XI 453-458 of Silius Italicus' *Punica*, which attribute to the Centaur Chiron a cosmological song, make sense if they are understood as a literary stylization of ancient doctrines about the moral effects and pedagogical value of music.

Keywords: Flavian epic; Silius Italicus; textual criticism; ancient music and education.

En el libro XI de las *Púnicas* (434-482), el bardo Teutras actúa por segunda vez para Aníbal y sus hombres, quienes, tras la victoria de Cannas, se han abandonado a los placeres que les ofrece la rica ciudad campana de Capua. El objeto de su cantar lo constituyen «las soberbias glorias de la lira» (*superbas / Aoniae laudes ... testudinis*, 435-436), instrumento tañido con portentosas consecuencias por célebres músicos míticos como Anfión, Arión, Quirón y Orfeo:

isque ubi mirantem resonantia pollice fila ductorem uidit Libyae, canere inde superbas	435
Aoniae laudes sensim testudinis orsus concordem citharae mouit per carmina linguam, uincere linquentis uitam quae possit olores,	

atque haec e multis carpsit mollissima mensae: 'Argolicis quondam populis, mirabile dictu, exaudita chelys lapidem testudine felix ducere et in muris posuisse uolentia saxa. haec Amphionio uallauit pectine Thebas ac silice aggeribus per se scandente uocatis iussit in immensum cantatas surgere turres.	440 445
altera turbatum plectro moderata profundum et tenuit phocas et in omni Protea forma traxit et aequoreo portauit Ariona dorso. nam quae Peliaca formabat rupe canendo heroum mentes et magni pectora Achillis, Centauro dilecta chelys, compesceret iras percussa fide uel pelagi uel tristis Auerni. namque chaos, caecam quondam sine sidere molem non surgente die, ac mundum sine luce canebat.	450 455
tum deus ut liquidi discisset stagna profundi tellurisq; globum media compage locasset, ut celsum superis habitare dedisset Olympum, castaque Saturni monstrabat saecula patris. sed quos pulsabat Riphaeum ad Strymona neruos auditus superis, auditus manibus Orpheus, emerito fulgent clara inter sidera caelo.	460 465
hunc etiam mater, tota comitante sororum Aonidum turba, mater mirata canentem. non illo Pangaea iuga aut Mauortius Haemus, non illo modulante sonos stetit ultima Thrace. cum siluis uenere ferae, cum montibus amnes, immemor et dulcis nidi positoque uolatu non mota uolucris captiua pendit in aethra.	470 475
quin etiam, Pagasaea ratis, cum caerula nondum cognita terrenae pontumque intrare negaret, ad puppim sacrae cithara elicente carinae adductum cantu uenit mare. pallida regna Bistonius uates flammisque Acheronta sonantem placauit plectro et fixit reuolubile saxum. o dirae Ciconum matres Geticique furores et damnata deis Rhodope! tulit ora reulsa in pontum ripis utraque sequentibus Hebrus.	480 485
tum quoque, cum rapidi caput a ceruice recisum portarent fluctus, subito emicuere per undas ad murmur cete toto exultantia ponto. ⁷ sic tunc Pierius bellis durata uirorum pectora Castalio frangebat carmine Teuthras.	480 485

La situación de los vv. 453-458, que atribuyen al centauro Quirón un canto acerca del origen del universo¹, fue puesta bajo sospecha ya por Ruperti 1795-1798, ad loc., quien, recordando que tanto Apolonio de Rodas (I 496-511) como las *Argonáuticas Órficas* (419-431) relatan una cosmogonía por boca de Orfeo, aventuró la posibilidad de colocarlos tras el v. 461. Y esta propuesta fue contemplada favorablemente por Delz 1987 en el aparato crítico de su edición teubneriana, de la que hemos tomado el texto. Mas el propio Ruperti reconocía que la formación del mundo no era un tema que le perteneciese exclusivamente a Orfeo, puesto que Virgilio había hecho ejecutar cantares de este jaez al agreste Sileno (*Ecl.* VI 31-40) y al aedo púnico Jopas (*Aen.* I 740-746). El segundo de estos *loci Vergiliani* ha sido aducido por Burck 1984, p. 17, y por Schenk 1989, pp. 353-354, para defender la transposición planteada por Summers 1900, pp. 306-307, y aceptada por Duff 1934, quien —al igual que Summers 1904²— imprime el pasaje que nos ocupa entre los vv. 290 y 291 del libro XI, haciéndolo pasar del segundo canto de Teutras al primero, que reproducimos a continuación tal como se encuentra en la edición de Delz (XI 288-297):

Personat Euboica Teutras testudine, Cymes incola, et obtusas immiti murmure saeuae inter bella tubae permulcet cantibus auris.	290
namque Iouem et laetos per furta canebat amores Electraeque toros Atlantidos, unde creatus proles digna deum tum Dardanus, isque Tonanti ut det Erichonium magna de stirpe nepotem.	
hinc Tros, hinc Ilus, generis tunc ordine longo	295
Assaracus, nulloque minor famaue manuue tum Capys ut primis dederit sua nomina muris.	

En caso de que se aceptase la transposición, el Teutras de Silio interpretaría un canto de tema cosmogónico en el marco de un convite servido a los cartagineses establecidos en Capua, al igual que hacía el Jopas de Virgilio durante el banquete ofrecido por Dido a los troyanos recién llegados a su ciudad. Y la imitación virgiliana vendría a corroborar así la interpretación de Summers, quien veía en la cosmogonía coronada por el reinado de Saturno (453-458) un perfecto prelude de la genealogía que hace descender de Júpiter a Capis, fundador mítico de la capital campana (291-

¹ Como bien ha precisado Summers 1900, p. 306, el sujeto del *canebat* del v. 454 no puede ser Teutras aun cuando en el v. 453 se lea *ianmque* en lugar de *namque*, ya que el canto de Orfeo (459 ss.) es narrado en estilo directo inmediatamente después del de Quirón. Cf. Spaltenstein 1990, ad loc.

² Con la diferencia de que, en el v. 453, Duff conserva el *namque* de los manuscritos, al que Summers prefiere el *iamque* que se halla en varias ediciones anteriores.

297)³. Hallarían así sentido unos versos que, en el lugar en que los transmiten los manuscritos, quiebran la línea argumental del segundo canto de Teutras, por cuanto introducen abruptamente la filosofía natural en el elogio de la lira.

El predicamento obtenido por la propuesta de Summers hizo que Martin incluyera en la edición Budé de las *Púnicas* un apéndice dedicado a la defensa del *textus receptus* (Volpilhac-Lenthéric et al. 1984, pp. 257-261)⁴. A su juicio, mientras que el primer canto de Teutras tiene una función analéptica —ya que, a través de la genealogía de Capis, se rememora el vínculo entre Capua y Roma, ambas de estirpe troyana—, el segundo desempeña una función proléptica con respecto a la acción del poema siliano: así como las murallas de Tebas, construidas por Anfión al son de la lira (440-445), prefiguran las de Roma —cuyo decisivo papel cual última defensa contra Aníbal constituye un motivo recurrente en las *Púnicas*, bien estudiado por von Albrecht 1964, pp. 24-46—, el dominio sobre el mar logrado por Arión con su música (446-448) anticipa la conquista romana de Sicilia —relatada por Silio en el libro XIV—, y la educación procurada por Quirón a sus alumnos (449-458) apunta al heroísmo de Escipión, el glorioso vencedor de Zama. Aun cuando estas referencias prospectivas —y sobre todo la última— nos parecen francamente forzadas, compartimos con Martin el convencimiento de que sólo un estudio literario que esclarezca la dimensión didáctica de la actividad musical del centauro podrá arrojar luz sobre el pasaje controvertido. Si, con tal estudio, conseguimos desentrañar las razones que pueden haber movido al autor de las *Púnicas* a especificar el contenido del canto de Quirón —cosa que no hace en el caso de los otros tres músicos mencionados junto con este—, estaremos en condiciones de responder a aquellos que, tras la estela de Summers, han considerado que la cosmogonía está decididamente fuera de lugar en un pasaje consagrado a las glorias de la lira.

Empezaremos por los vv. 449-452, cuya colocación nadie discute. Ya en ellos encontramos una particularidad de la lira de Quirón, puesto que sólo en su caso se hace referencia el efecto de la música sobre oyentes humanos⁵. Mientras que los cantos de los otros tres arpistas embelesan a seres inanimados (las piedras movidas por Anfión,

³ Para sostener la transposición podría hallarse otro paralelismo virgiliano en el canto de Clímene, que narra los amores de los dioses a partir del Caos (*inter quas curam Clymene narrabat inanem / Volcani, Martisque dolos et dulcia furta, / aque Chao densos diuum numerabat amores*, G. IV 345-347). De modo similar, el primer canto de Teutras enlazaría una cosmogonía originada en el Caos (453) con los amores furtivos de Júpiter (291).

⁴ No fue seguida, en cambio, por ningún editor, la transposición de Bothe 1855-1857, quien tradujo los vv. 453-458 tras el v. 433, de tal modo que la cosmogonía constituye un canto ejecutado por Teutras que precede, en estilo indirecto, al elogio de la lira referido en estilo directo.

⁵ Hasta cierto punto, el centauro es desde el primer momento un intruso en el catálogo de los músicos de poderes prodigiosos, puesto que Orfeo suele comparecer en compañía de

los mares dominados por Arión, los montes y los ríos y el mar encantados por Orfeo), a animales (las focas y los delfines atraídos por Arión, las fieras y los pájaros fascinados por Orfeo) o a divinidades (Proteo al escuchar a Arión, los dioses celestes y los del inframundo y las Musas al escuchar a Orfeo), la de Quirón es una lira profesoral que ejerce su poder sobre los héroes encomendados a la tutela del centauro y, en particular, sobre Aquiles, el más señero de sus discípulos: *Peliaca formabat rupe canendo / heroum mentes et magni pectora Achillis* (449-450). La idea de que la música es pedagógicamente útil porque puede influir de una determinada manera en el carácter del oyente se remonta a las reflexiones pitagóricas acerca de la ἐπανάρθωσις τῶν ἡθῶν (cf. Str., *Geog.* I 2.3), a partir de las cuales el ateniense Damón de Oa puso en época de Pericles los cimientos de una entera teoría acerca de los diversos ἦθη o efectos morales de melodías, ritmos y ἁρμονία⁶, a la que contribuyeron filósofos como Platón y Aristóteles y musicólogos como Aristóxeno, de Tarento, Cleónides y Aristides Quintiliano⁷. Según la versión simplificada de esta doctrina que hallamos en Séneca y en Quintiliano el rétor, la música causa en el ánimo efectos opuestos, ya que puede resultar bien excitante o bien calmante:

Pythagoras perturbationes animi lyra componebat; quis autem ignorat lituos et tubas concitamenta esse, sicut quosdam cantus blandimenta quibus mens resoluatur? (Sen., *De ira* III 9).

Pythagoreis certe moris fuit et cum euigilassent animos ad lyram excitare, quo essent ad agendum erectiores, et cum somnum peterent ad eandem prius lenire mentes, ut, si quid fuisset turbidiorum cogitationum, componerent (Quint., *Inst.* I 10.31-32).

Por cuanto atañe concretamente a la influencia de la lira de Quirón en el ánimo de Aquiles, Ovidio, en la que constituye la primera referencia escrita a la educación musical como parte de las enseñanzas recibidas del centauro por el héroe⁸, se decanta

Anfión (Hor., *Ars* 391-396; Prop. III 2.3-6), de Arión (Verg., *Ecl.* VIII 56) o de ambos (Ou., *Ars* III 321-326; Stat., *Silu.* II 2.60-62).

⁶ Aunque los teóricos de época helenística y romana utilizaron este término en sentido restringido para referirse a la disposición de los intervalos en el interior de la escala, precisa Comotti 1991, pp. 27, 129, que, en los siglos VI y V a. C., ἁρμονία «indicava infatti un complesso di caratteri che concorrevano ad individuare un certo tipo di discorso musicale».

⁷ Cf. Abert 1899, esp. pp. 5-26; Anderson 1966; Mathiesen 1984; Comotti 1991, pp. 33-34, 48; West 1992, pp. 246-253; Gibson 2005, pp. 112-121.

⁸ Aunque Quintiliano (*Inst.* I 10.30) afirma que la utilidad pedagógica de la música ha sido generalmente reconocida *antiquitus usque a Chirone atque Achille ad nostra tempora*, la historia según la cual Aquiles había aprendido de Quirón a tocar la lira es menos antigua de lo que sus palabras podrían inducir a suponer. Todos los ejemplos de representaciones plásticas aportados por el *LICM* (1.1, s. u. «Achilleus», 50-63) datan del período romano, aun cuando

por la segunda posibilidad. La cítara⁹ le sirve al maestro para apaciguar el carácter impetuoso del alumno: *Phillyrides puerum cithara perfecit Achillem, / atque animos placida contudit arte feros* (*Ars* I 11-12)¹⁰. Séneca, en cambio, pone en boca del coro de las *Troyanas* (832-835) una versión según la cual Quirón azuza con su instrumento la innata ferocidad de Aquiles:

iam trucis Chiron pueri magister,
tinnulas plectro feriente chordas,
tunc quoque ingentes acuebat iras
bella canendo.

Al lector familiarizado con el idílico retrato de la relación pedagógica entre Aquiles y Quirón trazado por Ovidio en los *Fasti*, donde el *ethos* sereno de la música del centauro parece llamado a retardar el sanguinario destino de su pupilo (*ille manus olim missuras Hectora leto / creditur in lyricis detinuisse modis*, V 385-386)¹¹, le cabrán pocas dudas de que Séneca está reaccionando aquí contra el pacífico enfoque

muchos de ellos, como el famoso fresco de la basílica de Herculano (51), parecen remontarse a un modelo griego de los siglos III-II a. C., que podría ser el original del grupo escultórico de los *Saepta Iulia* mencionado sin descripción por Plinio el Viejo (*Nat.* XXXVI 29); hace ver, sin embargo, Kemp-Lindemann 1975, pp. 18-24, que no se puede datar con certeza este particular del mito de Aquiles antes del siglo I a. C. Sólo en época tardía se encuentran referencias escritas a Quirón como músico (*Orph.*, *A.* 380-382, 404 ss.), como profesor de música (*Iux.* 7.212; *Philostr.*, *Her.* 32, 45; *Plu.*, *Mus.* 1145d-1146a; *Orph.*, *A.* 398) o incluso como εὔρετης λυρικῆς (*Eust.*, *Il.* 463.30). A pesar del escolio a *Hom.*, *Il.* XVI 37 según el cual Licofrón habría incluido el arte de la lira entre las enseñanzas recibidas por Aquiles de su maestro, aducido por Roussel 1991, p. 115, la hipótesis de Guerrini 1958-1959, pp. 47-48, 50-52, acerca de una *Aquileida* helenística en la que habría figurado la lección de música es, como advierte Ripoll 2008, pp. 8-9, altamente especulativa.

⁹ Acerca de las diferencias técnicas entre la *lyra*, usada con frecuencia para enseñar música a los jóvenes, y la *cithara*, instrumento de mayor complejidad que se confunde con la primera en el lenguaje poético, cf. Comotti 1991, pp. 64-68; West 1992, pp. 49-60; Mathiesen 1999, pp. 237-270; Landels 2001, pp. 47-68; Hagel 2010, pp. 76-92.

¹⁰ Una explicación más precisa del objetivo perseguido por Quirón se halla en Filóstrato: ἐπεὶ δὲ θυμοῦ ἦταν ἐφαίνετο, μουσικὴν αὐτὸν ὁ Χείρων ἐδιδάξατο, μουσικὴ γὰρ ἰκανὴ πρᾶναιεν τὸ ἔτοιμόν τε καὶ ἀνεστηκὸς τῆς γνώμης (*Her.* 45). La reluctancia mostrada por el discípulo frente a las clases de música es ilustrada por una escena del plato de plata de Kaiseraugst (*LICM* 1.1, s. u. «Achilleus», 63), en la que Aquiles aparece arrojando al suelo la lira que le ha ofrecido Quirón; cf. Manacorda 1971, pp. 45-51; Fantham 1999, pp. 59-60; Leader-Newby 2004, pp. 125-130.

¹¹ Cf. Brookes 1994, p. 445; Newlands 1995, p. 116.

dado al asunto en las obras del Sulmonense¹². Veamos ahora qué postura adopta Silio Itálico frente a esta respuesta dada por el escritor neroniano al augusteo.

A primera vista, el planteamiento de Silio se descubre más ovidiano que seneano. Sometiendo el mar y el inframundo a la lira que ha moldeado el carácter de Aquiles (*compesceret iras / ... uel pelagi uel tristis Auerni* XI 451-452), el épico flavio no sólo refuta el *acuebat iras* del trágico neroniano (*Tro.* 834), sino que amplifica los efectos calmantes del canto de Quirón de tal manera que, potencialmente, lo pone en paralelo con los de Anfión, Quirón y Orfeo, capaces de dominar a seres inanimados¹³. Pero la utilidad educativa de la música es sólo una de las posibilidades que se derivan de su poder de seducción, explotado por Teutras con el fin de enervar los ánimos de los cartagineses. Al cantar para ellos las glorias de la lira, el bardo itálico está llevando a cabo el designio de Venus, valedora de los romanos que ha encontrado en este instrumento un arma para debilitar a Aníbal (*madenti / post epulas sit grata chelys*, XI 407-408)¹⁴. Junto con el amor, el vino y los banquetes, la música ocupa un lugar muy notable entre las delicias de Capua, que habrán de corromper el ardor marcial de los enemigos de Roma (*Bacchi dona uolunt epulasque et carmina rursus / Pieria liquefacta lyra*, XI 414-415); en consecuencia, la canción de Teutras termina por quebrar los belicosos espíritus de los oyentes (*sic tunc Pierius bellis durata uirorum / pectora Castalio frangebant carmine Teuthras*, 481-482), un ejército en el que no habían hecho mella las penalidades de la guerra (*acies, quam non perfrigerit ensis, / non ignes, non immissis Graduius habenis*, XI 398-399).

Mas, si centramos nuestra atención en Quirón y Aquiles, no estará de más preguntarnos hasta qué punto la música, cuyos efectos debilitantes han sido tan enfatizados, puede ser de utilidad para educar a un héroe. ¿Constituye la música, en general, una influencia corruptora? Esta opinión, tal como fue sostenida por un escéptico cual Sexto Empírico (*M.* 6.27-35)¹⁵, chocaría con el reconocimiento que hace Silio del

¹² Propósito al cual incluso la dicción del pasaje está enderezada, puesto que *iras acueere* es una expresión marcial referida a la agresividad de los soldados por Livio (IX 9.18, XXII 4.1, XL 26.9) y por Virgilio (*Aen.* IX 464), y también al ardor guerrero de las abejas por el segundo (*Aen.* XII 590).

¹³ Como bien ha notado Bruère 1959, p. 234, no existe una diferencia sustancial entre el hecho de someter los ímpetus de Aquiles, de acuerdo con el enfoque de Ovidio, y el de dominar el mar y el inframundo. Schenk 1989, p. 367, le atribuye al pasaje un sentido adversativo que, en nuestra opinión, no se encuentra en el texto latino, entendiendo que la música «sport sie an, wie im Fall des Achill, bricht aber auch wildes Ungestüm».

¹⁴ Designio que, como ha señalado Martin (Volpilhac-Lenthéric et al. 1984, p. 258), podría estar realizando conscientemente Teutras, cuya ciudad de origen, Cumas (XI 288), había permanecido leal a Roma.

¹⁵ Deudor en este punto de la aversión epicúrea a la música atestiguada en Filodemo de Gádara (*Mus.* IV, col. 13.28-32 Kemke), probablemente cercana a las ideas defendidas por

poder pedagógico de la lira del centauro. La solución a esta aparente contradicción se encuentra en el hecho de que, según ha precisado el narrador de las *Púnicas*, Teutras ha escogido una canción ‘blandísima’ (*haec e multis carpsit mollissima*, XI 439), acomodada al propósito de Venus. En efecto, desde Damón de Oa (fr. 6 Lasserre)¹⁶ constituye un punto muy importante de la doctrina del *ethos* musical la idea de que no cualquier tipo de música resulta apropiado para la educación de la juventud. Siguiendo una dicotomía establecida por Platón (*R.* 397b-d; *Lg.* 700d-701a) y probablemente desarrollada por Aristóxeno de Tarento¹⁷, de la que se hace eco Cicerón (*Leg.* II 39), Quintiliano (*Inst.* I 10.31) opone netamente la adusta música viril de los viejos tiempos a la música afeminada de su propia época:

Quamuis autem satis iam ex ipsis quibus sum modo usus exemplis credam esse manifestum quae mihi et quatenus musice placeat, apertius tamen profitendum puto non hanc a me praecipere quae nunc in scaenis effeminata et impudicis modis fracta non ex parte minima si quid in nobis uiriliter roboris manebat excidit, sed qua laudes fortium canebantur quaque ipsi fortes canebant.

De acuerdo con este esquemático antagonismo entre música moralmente buena o mala, cuyos orígenes se quiso remontar a la *Iliada*¹⁸, Silio Itálico ha enfrentado la vieja lira de Quirón a la nueva lira de Teutras. Y, a fin de preservar esta distinción aun cuando el canto pedagógico del centauro se inserta en el canto corruptor del

un personaje del *De re publica* ciceroniano en un pasaje perdido criticado por Aristides Quintiliano (II 6, p. 61 Winnington-Ingram). Algunas muestras de la prevención mostrada frente a la música por los romanos afectos al *mos maiorum* se hallan en Séneca el Rétor (*Con.* I 1 praef. 8) y Macrobio (III 14.7).

¹⁶ Cf. Comotti 1991, p. 33.

¹⁷ Según cuanto se puede inferir de los testimonios de Ateneo (XIV 632b) y de Temistio (*Or.* 33) y del pseudo-plutarqueo *De musica* (1140a-1142b). Cf. Abert 1899, pp. 18-19; Gibson 2005, pp. 113-114.

¹⁸ La φόρμιγξ de Aquiles, un *uir fortis* que canta *laudes fortium* (κλέα ἀνδρῶν, IX 189), constituye el reverso de la κίθαρις de Paris, censurado como músico afeminado por su hermano Héctor (οὐκ ἄν τοι χραίσμη κίθαρις τά τε δῶρ' Ἀφροδίτης / ἦ τε κόμη τό τε εἶδος ὅτ' ἐν κονίησι μυγείης, III 54-55). Aunque la actividad musical del Pelida es presentada bajo un aspecto poco heroico en algunas reescrituras no épicas del pasaje homérico (p. ej. *Ou. Her.* 3.113-120; *Tr.* IV 1.15-6; [Sen.], *Oct.* 814-816), la diferencia entre su lira y la de Paris, tal como la pudieron concebir los antiguos, es claramente puesta de manifiesto en cierta historia que cuenta Plutarco (*Alex.* 15; cf. *De Alex. Fort.* 331d; Ael., *VH* 9.38) acerca de la respuesta dada por Alejandro Magno a quien ofrecía mostrarle el instrumento del príncipe troyano: ἐρομένου τινὸς αὐτόν, εἰ βούλεται τὴν Ἀλεξάνδρου λύραν ἰδεῖν, ἐλάχιστα φροντίζειν ἐκείνης ἔφη, τὴν δ' Ἀχιλλέως ζητεῖν, ἧ τὰ κλέα καὶ τὰς πράξεις ὕμνει τῶν ἀγαθῶν ἀνδρῶν ἐκεῖνος. Cf. Veneri 1995; Perceau 2007, pp. 19-20.

bardo itálico, ha tenido la precaución de especificar el contenido del primero en los vv. 453-458. Esta es, a nuestro juicio, la razón por la cual Teutras, que se limita a referir los milagrosos efectos, pero no los contenidos, de las canciones de Anfión, Arión y Orfeo, atribuye a Quirón una cosmogonía que evoca los cantos virgilianos de Jopas y de Sileno, junto con el relato ovidiano del origen del universo (*Met.* I 5-115)¹⁹. Así como, en la sexta *Égloga*, la fórmula explicativa *namque canebat* (31) introduce el canto de Sileno después de que se haya descrito el entusiasmo que este despierta en los oyentes (26-30), la cosmogonía de Quirón explica los efectos logrados en Aquiles y otros jóvenes héroes por el canto de su maestro (*namque ... / ... canebat*, 453-454), que no pueden ser los mismos que los causados por el canto de Teutras en los cartagineses. La canción filosófica enseñada a sus pupilos por el centauro se contrapone así a la canción mitológica ejecutada por el bardo de Cumas para los hombres de Aníbal, en la cual se incluye. Con el propósito de dejar claro que la música educativa de Quirón no es de la misma clase que la música corruptora de Teutras, Silio ofrece su propia respuesta a una pregunta a la que Ovidio y Séneca habían contestado de manera más ambigua: ¿cuál pudo ser el tema de las canciones aprendidas por Aquiles de boca de su tutor? La cuestión no es baladí, ya que, puesto que la música está inextricablemente ligada a —y constituye desde Homero una metonimia por— la poesía, los efectos de la enseñanza musical en el carácter de un discípulo serán producidos por las melodías, los ritmos y las *ἁρμονίαι*, pero también por las palabras²⁰. No es pues sorprendente que, al identificar el objeto del canto de Quirón, se le adjudique al centauro no solo un tipo de música, sino también —y a la vez— un tipo de poesía, i. e. un género poético. Así, mientras que Ovidio se había referido a la música apaciguadora del centauro como *lyrici modi* (*Fast.* V 386), Séneca había encontrado en la guerra (*bella canendo*, *Tro.* 835) el asunto idóneo para estimular la belicosidad de Aquiles. La primera formulación puede aludir vagamente a la poesía lírica, mientras que la segunda apunta a la poesía épica, cuyo objeto no es otro que ‘cantar guerras’. Y precisamente con la épica identificará Estacio en su *Aquileida* el canto de Quirón, maestro dedicado a «celebrar a los antiguos héroes» (*monstrare lyra ueteres heroas alumno*, I 118) para incitar a la emulación a un discípulo que ejecuta con gusto las piezas aprendidas (*canit ille libens inmania laudum / semina*, I 188-189), de género análogo al de aquellos cantares de gesta puestos por

¹⁹ Cf. Ruperti 1795-1798, ad loc.; Bruère 1959, p. 234; Burck 1984, pp. 17-18; Schenk 1989, pp. 353, 354 n.6.

²⁰ En opinión de un detractor de la doctrina del *ethos* musical como Filodemo, los oyentes eran de hecho persuadidos no por las características de la música, sino por los textos poéticos a esta ligados: *διὰ λόγων κατεσκευασμένων ποιητικῶς ἔ[πε]ισαν, οὐ διὰ μελῶν* (*Mus.* IV, col. 20.12-14 Kemke).

Homero en boca del mejor de los aqueos (ἄειδε δ' ἄρα κλέα ἀνδρῶν, *Il.* IX 189)²¹. Silio, en cambio, halla en la filosofía natural el tema del canto del centauro.

La solución adoptada por el autor de las *Púnicas* es ciertamente original, ya que la cosmología no figuraba entre los conocimientos tradicionalmente atribuidos a Quirón, célebre por haber instruido a sus ilustres pupilos en la medicina (p. ej. *Hom.*, *Il.* XI 832; *Pi.*, *P.* 3.45-46, *N.* 3.52-58; *Verg.*, *G.* III 550; *Stat.*, *Silu.* I 4.98-99, *Ach.* I 117, II 159-63; *Hyg.*, *Fab.* 138) y en la caza y las artes de la guerra (p. ej. *Pi.*, *N.* 3.43-52, 59-63; *X.*, *Cyn.* 1; *Stat.*, *Ach.* II 102-156; *Apollod.* III 4.4, 10.3). Parece razonable suponer que tal innovación obedece a la conocida admiración de Silio por Virgilio, que lo habría movido a hacer del centauro su propio Jopas²². Es Jopas, encarnación ficcional del poeta-filósofo retratado con pincel lucreciano en las *Geórgicas* (II 475-492)²³, el único bardo cuyo canto se refiere en estilo indirecto en la *Eneida* (*hic canit...* I 742). Se podría, pues, ver aquí una imitación fallida del Mantuano, en la medida en que, al remedar el pasaje de Jopas, Silio ha introducido de manera forzada en su poema un canto a la filosofía natural que no acaba de encajar en el himno a la lira ejecutado por Teutras. Pero, mientras que la de Jopas era una cosmología pura, no reducida a prólogo de un variado poema mitológico como aquel que sucede a la de Sileno (*Ecl.* VI 41-84), la de Quirón es prolongada por un par de hexámetros que, mediante un ὅσπερον πρότερον, resumen la sucesión del reino de Saturno por el de los olímpicos: *ut celsum superis habitare dedisset* (sc. *deus*) *Olympum, / castaque Saturni monstrabat saecula patris.* (XI 457-458)²⁴. Esta referencia a la *castitas* de los viejos tiempos saturnales pone en relación el conocimiento de la naturaleza con la moral, como bien ha notado Martin (Volpilhac-Lenthéric et al. 1984, p. 259): «son chant, dans une perspective pythagoricienne ... peut être une cosmogonie qui doit révéler aux héros dont il a à former l'intelligence et le courage, les resorts du monde où ils auront à agir (*rerum cognoscere causas*), tout en leur donnant des exemples de règles morales à suivre et en leur désignant l'idéal à atteindre: *castaque Saturni...*». Y la filosofía moral, la inculcación de la rectitud y de la justicia, sí constituía uno de los objetos tradicionales de la actividad didáctica de Quirón (p. ej. *Pi.*, *N.* 3.57-58,

²¹ Encontramos, de hecho una traducción fiel de la fórmula homérica κλέα ἀνδρῶν en el *uirum honores* mediante el que el Aquiles estaciano se refiere al objeto de los cantos que con gran esfuerzo ha aprendido bajo la tutela de Quirón (*nec maior in istis / sudor, Apollineo quam fila sonantia plectro / cum quaterem priscosque uirum mirarer honores*, *Ach.* II 156-158).

²² A no ser que estemos dispuestos a aceptar, con Nelis 2005, que la cosmogonía atribuida a Quirón por Silio se remonta a una fuente perdida que habría sido utilizada también por Apolonio Rodio (I 496-511), por Valerio Flaco (I 252-293) y por el autor de las *Argonáuticas Órficas* (404-441).

²³ Cf. Hardie 1986, p. 56.

²⁴ Ya la cosmogonía atribuida por Apolonio de Rodas a Orfeo concluía con el destronamiento de Crono por Zeus, narrado según el orden cronológico (I 505-510).

P. 6.23-27; E., *IA*. 926-927; Stat., *Ach.* II 163-165), llamado ya por Homero δικαιότατος Κενταύρων (*Il.* XI 832)²⁵. Al proponer la cosmología —cuya dimensión ética es reconocida por los antiguos a propósito de la canción de Jopas²⁶— como tema de las enseñanzas del centauro, Silio no hace sino revestir con el ropaje de la *theologia fabulosa* los argumentos con los que Séneca recomendaba a Lucilio el estudio de la *rerum natura* por sus beneficios morales, en la idea de que la filosofía natural —cuyas bondades había sido proclamadas por Virgilio (*felix qui potuit rerum cognoscere causas*, *G.* II 490)— puede liberar al alma inmortal del ser humano de los vínculos que la atan al mundo sublunar gracias a la contemplación de la máquina grandiosa del universo²⁷. Se diría en fin que, para de deslindar el añejo canto didáctico de Quirón del moderno canto corruptor de Teutras, de acuerdo con la contraposición entre música vieja y nueva recabada de la doctrina del *ethos*, el épico flavio ha desdoblado la canción virgiliana de Sileno, reservándole al probo centauro la parte filosófica —la cosmogonía que conducía a los héroes educados por él a la sabiduría— y adjudicándole al bardo itálico la parte mitológica —las seductoras aventuras de Anfión, Arión y Orfeo, que hunden a los cartagineses de Aníbal en la molicie—²⁸.

²⁵ En opinión de Roussel 1991, pp. 108-109, estas enseñanzas morales, recopiladas en las *Χείρωνος ὑποθήκαι* atribuidas a Hesíodo, habrían encontrado un eficaz medio de transmisión en la música: «Son influence morale, de même que ses pouvoirs médicaux, a pu s'exercer à travers un support musical, conçu non comme un ornement mais comme un mode d'expression privilégié, où le rythme aidait à la mémorisation des sentences et rehaussait le pouvoir incantatoire des mots».

²⁶ Mientras que el Eustacio de Macrobio incide en la inadecuación del canto filosófico del vate africano al marco festivo del banquete ofrecido por Dido a los Enéadas (*nonne, si quis aut inter Phaeacas aut apud Poenos sermones de sapientia erutos conuiualibus fabulis miscuisset, et gratiam illis coetibus aptam perderet et in se risum plane iustum moueret?*, *Sat.* VII 1.14), Servio considera la filosofía un tema apropiado en la idea de que el convite precede a la degradación moral que supone el enamoramiento de la reina (*bene philosophica introduci-tur cantilena in conuiuio reginae adhuc castae, ad Aen.* I 742). Cf. Hardie 1986, p. 64 n. 75.

²⁷ A las razones esgrimidas en el prefacio a las *Cuestiones naturales* (12-13) podemos añadir un paso de la *Epístola* 65 que, por el énfasis puesto en la separación de los elementos, resulta bastante cercano a la cosmogonía siliana: *Ego non quaeram quae sint initia uniuersorum? quis rerum formator? quis omnia in uno mersa et materia inertu conuoluta discreuerit? Non quaeram quis sit istius artifex mundi? qua ratione tanta magnitudo in legem et ordinem uenerit? quis sparsa collegerit, confusa distinxerit, in una deformitate iacentibus facies diuiserit? unde lux tanta fundatur? ignis sit, an aliquid igne lucidius? ego ista non quaeram? ego nesciam unde descenderim? ... Vetas me caelo interesse, id est iubes me uiuere capite demisso?* (19-20). Debemos estas referencias acerca de la relación entre filosofía natural y moral a la erudición de la profesora Cecilia Criado.

²⁸ Así, la música moralmente benigna del primero se confronta con la música moralmente perniciosa del segundo de un modo que reproduce *cum grano salis* la amplia oposición en-

Creemos, por lo tanto, que los vv. 453-458 del libro XI de las *Púnicas* tienen perfecto sentido en el lugar que ocupan según el testimonio unánime de los manuscritos.

BIBLIOGRAFÍA

- Abert, H. 1899: *Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik*, Leipzig (reimpr. Tutzing 1968).
- Albrecht, M. von 1964: *Silius Italicus. Freiheit und Gebundenheit römischer Epik*, Ámsterdam.
- Anderson, W. D. 1966: *Ethos and Education in Greek Music: The evidence of Poetry and Philosophy*, Cambridge (Mass.).
- Bothe, F. H. (tr.) 1855-1857: *Des Cajus Silius Italicus punischer Krieg oder Hannibal*, Stuttgart.
- Brookes, I. 1994: «The Death of Chiron: Ovid, *Fasti* 5.379-414», *The Classical Quarterly* 44, pp. 444-450.
- Bruère, R. T. 1959: «Color Ovidianus in Silius Punica 8-17», *Classical Philology* 54, pp. 228-245.
- Burck, E. 1984: *Silius Italicus. Hannibal in Capua und die Rückeroberung der Stadt durch die Römer*, Stuttgart.
- Comotti, G. 1991²: *La musica nella cultura greca e romana*, Turín.
- Delz, J. (ed.) 1987: *Sili Italici Punica*, Stuttgart.
- Duff, J. D. (ed.) 1934: *Silius Italicus: Punica*, Cambridge (Mass.).
- Fantham, E. 1999: «Chironis exemplum: On Teachers and Surrogate Fathers in *Achilleid* and *Silvae*», *Hermathena* 167, pp. 59-70.
- Guerrini, L. 1958-1959: «Infanzia di Achille e sua educazione presso Chirone», *Studi Miscellanei* 1, pp. 43-53.
- Gibson, S. 2005: *Aristoxenus of Tarentum and the Birth of Musicology*, Nueva York.
- Hagel, S. 2010: *Ancient Greek Music: A New Technical History*, Cambridge.
- Hardie, P. 1986: *Virgil's Aeneid: Cosmos and Imperium*, Oxford.
- Kemp-Lindemann, D. 1975: *Darstellungen des Achilleus in griechischer und römischer Kunst*, Frankfurt.
- Landels, J. G. 2001: *Music in Ancient Greece and Rome*, Londres.
- Lasserre, F. (ed.) 1954: *Plutarque: De la musique*, Lausana.
- Leader-Newby, R. E. 2004: *Silver and Society in Late Antiquity. Functions and Meanings of Silver Plate in the Fourth to Seventh Centuries*, Aldershot.
- Manacorda, M. A. 1971: *La paideia di Achille*, Roma.
- Marks, R. D. 2010: «The Song and The Sword: Silius's *Punica* and the Crisis of Early Imperial Epic», en Konstan, D. y Raaflaub, K. A. (eds.), *Epic and History*, Chichester, pp. 185-211.

tre la poesía mitológica —y ovidiana— de Teutras y la poesía histórica —y virgiliana— de Silio, señalada por von Albrecht 1964, p. 160, y reformulada recientemente por Marks 2010, pp. 192-193.

- Mathiesen, T. J. 1984: «*Harmonia and Ethos in Ancient Greek Music*», *The Journal of Musicology* 3, pp. 264-279.
- Mathiesen, T. J. 1999: *Apollo's Lyre: Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages*, Lincoln.
- Nelis, D. P. 2005: «The Reading of Orpheus: The *Orphic Argonautica* and the Epic Tradition», en Paschalis, M. (ed.), *Roman and Greek Imperial Epic*, Herakleion, pp. 169-192.
- Newlands, C. E. 1995: *Playing with Time: Ovid and the Fasti*, Ithaca.
- Perceau, S. 2007: «Héros à la cithare. La musique de l'excellence chez Homère», en Malhomme, F. y Wersinger, A. G. (eds.), *Mousikè et Aretè. La musique et l'éthique de l'antiquité à l'âge moderne*, Paris, pp. 17-38.
- Ripoll, F. 2008: «Introduction», en Ripoll, F. y Soubiran, J. (eds.), *Stace: Achilléide*, Lovaina, pp. 1-99.
- Roussel, M. 1991: *Biographie légendaire d'Achille*, Ámsterdam.
- Rupert, G. A. (ed.) 1795-1798: *Caii Siliii Italici Punicorum libri septemdecim*, Gotinga.
- Schenk, P. 1989: «Die Gesänge des Teuthras (Sil. It. 11-288-302 u. 432-482)», *Rheinisches Museum* 132, pp. 350-368.
- Spaltenstein, F. 1990: *Commentaire des Punica de Silius Italicus (livres 9 à 17)*, Ginebra.
- Summers, W. C. 1900: «Notes on Silius Italicus, IX-XVII», *The Classical Review* 14, pp. 305-309.
- Summers, W. C. (ed.) 1904: *Sili Italici Punicorum libri XVII*, en J. P. Postgate (ed.), *Corpus Poetarum Latinorum*, II, Londres, pp. 210-307.
- Veneri, A. 1995: «La cetra di Paride: l'altra faccia della musica in Omero e nei suoi interpreti antichi», en Gentili, B. y Perusino, F. (eds.), *Mousiké. Metrica ritmica e musica greca in memoria di Giovanni Comotti*, Pisa, pp. 111-132.
- Volpilhac-Lenthéric, J., Martin, M., Miniconi, P. y Devallet, G. (eds.) 1984: *Silius Italicus: La guerre punique. Tome III. Livres IX-XIII*, Paris.
- West, M. L. 1992: *Ancient Greek Music*, Oxford.

Fecha de recepción de la primera versión del artículo: 05/03/2012

Fecha de aceptación: 06/06/2012

Fecha de recepción de la versión definitiva: 03/09/2012